



Du trauma à l'humain : traces de l'intime et écritures du vide dans la littérature britannique contemporaine

Laurent Mellet

► To cite this version:

Laurent Mellet. Du trauma à l'humain : traces de l'intime et écritures du vide dans la littérature britannique contemporaine. Les Cahiers du CEIMA, 2013, Trace humain, 9, pp.21-51. hal-01117962

HAL Id: hal-01117962

<https://hal.univ-brest.fr/hal-01117962>

Submitted on 18 Feb 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Laurent MELLET

Du trauma à l'humain : traces de l'intime et écritures du vide dans la littérature britannique contemporaine

La littérature britannique contemporaine repose sur un enchevêtrement complexe, mais cohérent, de nombre de motifs à même d'éclairer une réflexion sur la trace de l'humain. En quoi les traces du corps dans cette littérature deviennent-elles traces de l'humain ? Quelle nouvelle humanisation, éthique peut-être, signalent-elles dans l'écriture contemporaine ? La trace sera ici tout d'abord envisagée comme le reste, comme ce qui perdure et résiste, ainsi qu'en tant que symptôme de ce qui fait retour et réclame son dû, et notamment le vide informatif ou narratif précédemment construit dans le texte. Le corpus retenu permet de formuler l'hypothèse que le traçage du vide a pour visée première de délimiter l'humain, et que ce sont précisément ces traces éthiques du vide qui définissent l'une des particularités de la littérature britannique contemporaine. Traces et vides se lisent et s'appréhendent alors dans une tension toujours renouvelée, entre évidemment et paralip-ses, nécessité du vide et appel de ce dernier à être comblé, vide salutaire et vide identitaire. Nous entendons montrer que ce qui se joue dans le vide tracé et identifié, c'est le rapport à soi autant que l'accès à l'autre, sous une nouvelle forme de connexion, comme la narration de soi ou le retour satirique à l'humain. Cet article s'attache à démontrer que si ces traces révèlent un traumatisme d'abord intime, les traces de ces traces dans le texte, leurs symptômes narratifs et stylistiques, permettent un autre retour à l'humain à travers le retour au narratif et à la narration de soi. Telle sera la première lecture proposée ici de deux romans de Tim Pears, *A Revolution of the Sun* (2000) et surtout *Landed* (2010), et du surprenant livre de Nigel Farndale publié en 2010, *The Blasphemer*.

Laurent Mellet

Les profondeurs de l'intime, toutefois, sont peut-être autant tracées et textuellement signalées qu'elles se muent en quelque vide en rien synonyme d'absence ni de manque, mais toujours à même de reconstituer et de ré-humaniser l'individu et le texte, et ce, chez Tim Pears ainsi que dans de nombreux romans de Jonathan Coe. C'est également chez Coe que la construction romanesque et humaniste du vide permettra de mettre au jour de nouvelles traces de l'intime, puisqu'on y décèle un mouvement contraire à celui généré par les traumatismes modernes qui mettent à mal l'humain et l'humanisme dans la fiction contemporaine. Les romans de Zadie Smith nous conduiront ensuite à interroger les enjeux narratifs et formels de cette résistance de l'humain à travers les figures du vide dessinées et tracées afin d'humaniser le texte en appelant au lecteur même. La théorie de la réception, mais aussi certains apports théoriques de Jacques Rancière, par exemple, fourniront à ces motifs une résonance éthique particulière. Nous reviendrons enfin à Jonathan Coe pour poser la question des enjeux éthiques, ainsi que génériques, de ce renouvellement esthétique à travers la trace et le vide, en évoquant la nouvelle satire plus humaniste à l'œuvre chez cet auteur.

En guise d'introduction, rappelons combien toutes ces questions sont récurrentes dans le corpus britannique contemporain, en prenant pour premier exemple *Atonement* de Ian McEwan (2001). On connaît les préoccupations éthiques mais aussi métafictionnelles de cet auteur, en particulier dans ce livre. Ce sont bien les traces de trop d'humain, de trop de corps, qui deviennent les indices textuels de la culpabilité de Paul Marshall ; c'est bien le mot comme simple trace signifiante du signifié que Briony veut utiliser et déformer, simple trace qui pourtant n'imprime le mot qu'en se jouant de la distance entre l'œil du lecteur et le référent, en se jouant du vide entre la trace et la réalité, vide que Briony la romancière investira pour mieux réinventer son histoire : « You saw the word *castle*, and it was there, seen from some distance »¹. Entre l'immédiateté de la visualisation permise par l'écriture romanesque, et la distance irréductible entre l'œil et l'objet, le paradoxe demeurera toujours pour Briony, explication parmi d'autres de son

échec à expier sa faute. L'esthétique du fragment à l'œuvre dans ce texte (fragments du vase brisé, de l'affiche déchirée, des corps désarticulés, de la mémoire qu'il reste, encore, à Briony au soir de sa vie), construit alors un autre enjeu de l'écriture, consistant à combler les vides et les distances, y compris ceux créés par l'auteur elle-même lors de sa faute primitive, en reconstruisant la réalité déformée et éclatée, en suturant les espaces, les corps et les vies déchirés, en recousant les plaies. On trouve ainsi dans *Atonement*, au cœur de son contenu et de son écriture métafictionnels, une logique associant la trace et le vide, l'écriture et la lecture, la création et l'éthique. Ces questions ne sont pas étrangères à l'avant-dernier roman de Tim Pears, *Landed*.

Tim Pears : traces traumatiques de l'intime

Le premier chapitre du roman est constitué par un rapport d'enquête, sec et factuel, sur un accident de voiture survenu à Birmingham. Si la quatrième section propose des traces purement visuelles de la scène, ou plutôt de son cadre, avec quatre photos de la rue dans laquelle le drame s'est déroulé, les autres parties du rapport écrivent et tentent d'expliquer l'accident à grands renforts de traces elles aussi, puisqu'il s'agit de rassembler les indices et les témoignages à même d'éclairer le drame. Mise en abyme, la trace diégétique se recherche à travers de multiples traces narratives et visuelles, en outre mise en abyme puisque les premières traces évoquées par Owen, le futur héros, sont bien ce sur quoi le rapport insiste pour mieux les réfuter :

Traces of brown canine hair and blood were found on the Peugeot front bumper. They have not been definitively dated to the time of the accident. [...] No blood was found on the road or pavement. [...] It is my belief that in all probability there was no dog, and that the canine hair and blood found on the Peugeot bumper resulted from an earlier accident.²

Ces premières traces, tout comme les autres traces recherchées dans le rapport, ne sont donc pas concluantes, pas probantes au sens littéral du terme. Elles ne sauraient suffire à prouver quoi que ce soit, et s'avèrent

Laurent Mellet

narrativement frustrantes. Telle est la première oscillation sur laquelle reposent les traces chez Pears, celles de l'humain ou du canin : elles ne permettent ni de recréer ni d'expliquer l'événement, pourtant elles se suffisent à elles-mêmes et revendiquent leur simple mais nécessaire statut de trace.

La même logique est à l'œuvre avec les traces objectales de l'enfance perdue dans les premières pages de *A Revolution of the Sun* :

Mastermind, its stock of tiny pegs depleted. A plastic-faced doll with one eye missing and cropped blond hair Rebecca remembered cutting progressively shorter. [...] Objects retrieved from oblivion with jolts of recognition. The chipped remnants – or beginnings? – of a teaset. Half a scrapbook of sweet wrappers: from musty paper the real or construed smell, taste of Blackjacks, Sherbet Fizz, Sweet Cigarettes. No single thing completed. [...] [A] profligacy of unfinished interests. [...] Unfinished projects, incomplete collections, half-filled books. [...] Unfulfilled appetite.³

Si les souvenirs refont surface grâce à ces traces du passé, traces et souvenirs demeurent fragmentaires et tout aussi frustrants. La trace ne saurait suffire à ressusciter l'enfance, et s'impose donc comme simple trace. Trompeuse, la trace se revendique pourtant trace et objet elle-même, autosuffisant, par nature incomplet et inapte à mener le sujet de la trace à l'objet initial dans son intégralité, qu'il s'agisse du jeu de société, de la poupée ou de l'accident. L'humain est ici d'abord trompé par la trace.

Dans *Landed*, la fille de Owen perd la vie dans l'accident de voiture sur lequel s'ouvre le roman, et Owen devra subir une amputation de la main droite. Entre le premier chapitre factuel et la description des expériences traumatiques de Owen, la narration insère un long *flash-back* sur l'enfance du héros, son séjour chez ses grands-parents en pleine campagne galloise, lors duquel le jeune garçon est initié par son grand-père aux plaisirs rustiques de la pêche et de la chasse. Ce sont d'abord les mains viriles et calleuses de son aïeul qui fascinent Owen, mains marquées et couvertes des traces d'une vie. Le texte répète à

l'envi ce symbole initiatique autant que sinistrement proleptique : « The dark soil with which he'd just dirtied the string on the new net marked his fingers » (L, 12) ; « "Twitch and you'll find her teeth in your fingers. Hanging off; won't want to let go" » (L, 18). Déjà l'intime est associé à cette nouvelle filiation, puisque Owen craint de violer l'intimité de son grand-père tout en faisant de son mieux pour s'imposer comme trace : « He feared he was intruding upon a chosen solitude, or privacy, but he didn't know what else he was supposed to do. He waited for his grandfather to take notice of him » (L, 18).

Dans un autre *flash-back* sur sa rencontre avec sa future femme, le roman insiste pareillement sur les lourdes traces de ses mains encore toutes deux intactes :

His hands were rough, a gardener's hands, I liked the feel of them. They had scars. One was a bite off a ferret, so he said. Another he says, "I cut myself shaving" [...] Soil in his fingers like fingerprints, not with ink but earth. And he had home-made tattoos, little ones, across his knuckles. (L, 66)

Ces tatouages, autres traces partiellement vouées à disparaître, sont visuellement, et textuellement, signifiants, ici aux yeux du médecin de Owen : « I remember Owen well. He had home-made tattoos on the fingers of his remaining hand, but he was a gentle man, reserved »⁴. La coordination en *but* est évidemment la trace stylistique de la trace par trop visuelle, immédiatement menaçante et chargée de sens, que constitue le tatouage.

Le terme *trauma* apparaît alors dans le roman pour qualifier l'accident et ses conséquences, associé quelques lignes plus loin sur la page à la conservation médicale de la forme et des traces de la main amputée :

Postsurgically, the limb was encased in a rigid plaster of Paris dressing: such a cast prevents the formation of oedema and so reduces postoperative pain and hastens healing of the residuum, or stump. It may also serve as the foundation for a temporary prosthesis. (L, 36)

Laurent Mellet

On songe encore alors à *Atonement* et à ces autres traces des pieds de Marshall : « Ducker's in the Turl. They make a wooden thingy of your foot and keep it on a shelf for ever »⁵. Dans les deux cas, il s'agit bien de conserver à jamais la trace d'un membre, ici pour concevoir les chaussures les plus adaptées à sa forme, chez Pears, pour pouvoir retrouver la trace, littéralement, du membre disparu.

Owen souffre des symptômes habituellement associés à ce que l'on nomme « membre fantôme », lorsque physiquement, physiologiquement, le membre amputé existe encore et que le sujet ressent des sensations (picotements, démangeaisons, ou douleurs atroces) dans ce membre qui pourtant n'est plus : « The persistence of sensation in and awareness of limbs after they have been amputated » (*L*, 41). Y a-t-il dans cette persistance et cette résistance du membre comme un retour de sa trace ? On peut le penser, puisque, selon le médecin de Owen, l'origine même de ces sensations fantômes a déjà partie liée avec la trace ou la cartographie mentale du corps : « it is through the complex working of the sensory and motor neural pathways, the reorganisation of the "mapping" of the body on the cortex and the neural plasticity of the brain that phantom limb sensations occur » (*L*, 45). Ainsi, ces nouvelles sensations intimes, fantômes et fantasmées, proviennent de l'image et de la trace de l'humain, faussées par l'expérience traumatique. C'est parce que la disparition dans l'espace du membre est inacceptable, pas encore consciente, que sa trace encore mentale induit la sensation et la douleur. Il est alors significatif que le traitement envisagé repose sur le rétablissement illusoire de cette trace visuelle pour faire disparaître les sensations. À l'aide d'un dispositif qui met en œuvre tout un jeu de miroirs, Owen visualise, à la place de sa main droite manquante, le reflet de sa main gauche, et s' imagine la faire bouger pour apaiser ses douleurs en actionnant sa main gauche (*L*, 48) : la vraie trace, pas simplement fantôme, rétablit alors la trace complète et harmonieuse de l'humain, et annule les sensations intimes douloureuses.

Profondément et intimement traumatique, l'amputation laisse pourtant ses traces à un autre niveau, celui du texte et de l'écriture, qui la transforment en motif esthétique : « it was as if other men knew this

was the cruel clean final severance; as if his territory were no longer marked, they closed in on his woman » (L, 53) ; « Sara were born in 1990. Can't imagine there were ever a prouder father. Nor better husband, let me say. Turn his hand to anything » (L, 69) ; « She told me how it had been with Owen's dad, how hard she'd tried to cling on to him » (L, 71).

Enfin, l'une des premières conclusions de ces traces traumatiques de l'intime chez Pears pose bien la question du vide, puisque l'excès cartographique et topographique de traces conduit à la nécessité d'un vide régénérateur. Pour qu'il y ait véritablement de l'humain dans ces traces, il faut que celles-ci s'écartent et que le vide fasse suite au trauma : « Is it possible to hide? Everywhere in England is known. Hasn't every pat of soil been trodden on, turned over? » (L, 156). Abandonnons pour un instant Pears pour étudier désormais cette logique du vide, conséquence du trauma, et condition nécessaire au rétablissement de l'humain à travers les vertus de la narration.

Nigel Farndale : la narration intime contre le vide traumatique

Le dernier roman de Nigel Farndale, *The Blasphemer*, semble donner à cette logique sa forme romanesque la plus intéressante dans le corpus contemporain. Traumatique elle aussi, l'intrigue de ce roman repose sur un accident d'avion durant lequel le rationnel universitaire Daniel Kennedy choisit de littéralement escalader sa femme pour s'extirper de la carcasse de l'avion, regagner la surface et se sauver lui-même d'abord, avant de retourner sauver son épouse. Pendant ce temps, à Londres, son collègue Wetherby, qui s'adonne à la pratique d'un sadomasochisme teinté d'extrémisme religieux avec ses jeunes étudiantes, s'efforce de ruiner sa réputation et de faire échouer ses plans de carrière. De complexes connexions entre les personnages auront lieu, notamment autour de la sous-intrigue impliquant l'arrière-grand-père de Daniel, qu'on croyait mort dans la bataille de Passchendaele en 1917, en fait déserteur condamné mais à la vie sauve qui put couler des jours heureux et secrets en France.

La première trace narrative de l'humain que l'on rencontre dans ce roman se lit dans l'apparition, littéralement, récurrente de ce jeune homme merveilleux et sorti de nulle part ; c'est lui dont l'arrière-grand-père du héros a une première vision lorsqu'il vient le sauver et l'incite à désert⁶, c'est lui que croit voir Daniel à trois reprises dans le roman⁷, puis de nouveau lorsqu'il est sur le point de baisser les bras et de se laisser mourir alors qu'il est parti, à la nage, chercher du secours après l'accident⁸. Cette apparition surnaturelle se matérialise sous les traits de Hamdi, l'instituteur de la fille de Daniel, sans que jamais le roman ne livre les clés de ce mystère. Zoologiste, Daniel est confronté à la remise en question de ses certitudes rationnelles et scientifiques, en venant à considérer Hamdi comme son ange gardien. Le Daniel plus humain de la fin du roman aura donc parcouru ce chemin grâce, d'abord, à ses visions de Hamdi et de ses doubles : autant de traces dans l'écriture, et d'apparitions là aussi, de ce lent cheminement du roman et du héros vers une nouvelle croyance en l'humain, permise par le surnaturel.

The Blasphemer doit se lire à la lumière de certains concepts que nous offre la théorie du trauma⁹, tels l'instinct d'auto-préservation, l'instinct de survie, la culpabilité du survivant. C'est avant tout le motif du vide dans ses rapports avec la narration traumatique que nous retiendrons ici. Dans *Unclaimed Experience*, Cathy Caruth repense le concept de Freud du *Nachträglichkeit*, « l'après-coup » pour Lacan, et ses stratégies de déplacement, de retard, de différance¹⁰. Selon Caruth, ce n'est pas l'événement qui est en soi traumatique pour le sujet, trop immédiat et irracontable, mais sa répétition psychique. La théorie littéraire du trauma suggère que la fiction propose une image de la manière dont toute narration fait naître le trauma par la répétition de l'événement, mais aussi de celle dont la narration referme le trauma et le vide entre événement et sens, événement et répétition discursive. Pour Roger Luckhurst dans *The Trauma Question* : « Trauma, in effect, issues a challenge to the capacities of narrative knowledge. In its shock impact trauma is anti-narrative, but it also generates the manic production of retrospective narratives that seek to explicate trauma »¹¹. Le vide traumatique instauré entre l'événement et sa narration, s'invite alors

au cœur des stratégies stylistiques de la littérature du trauma, comme l'explique ici José Yebra dans un article sur Alan Hollinghurst :

There seems to be an apparently unbridgeable gap between traumatic events and their narrative representation [...]. Nevertheless, a breaking down of language does not imply complete silence. Trauma fiction has elaborated complex strategies to represent its inarticulacy: disruptions, temporal and logical gaps, silences, unreliable narration, grammatical dislocations are some of the formulae to (mis)represent the vacuum left by a traumatic event after a period of latency.¹²

L'écriture de Farndale choisit de faire siennes les motifs du vide pour que se reconstruise le sujet grâce à la narration, au sein même du vide qui s'est érigé en lui sur un mode traumatique. Ces correspondances entre vide et narration sont encore ce que Farndale aborde dans un de ses articles pour *The Telegraph*, « The Children who Survive Plane Crashes » :

Psychologists also talk of “survivor syndrome”, a pattern of reactions including chronic anxiety, recurring dreams of the event, a general numbness and withdrawal from the pleasures of life. Survivors find themselves in a “meaning vacuum” where they question the point of life. [...] But in other cases, surviving can have positive benefits. People re-evaluate their lives and find new meaning and depth. This is what is known as “adversarial growth”. The survivors become, if you like, better people: more compassionate, less materialistic. They determine to live their lives to the full and in the moment. Significantly, many no longer worry about death.¹³

Dans son roman, Farndale fait de ce *meaning vacuum* un outil narratif pour que s'incarne dans le texte la possibilité de surmonter l'événement en le répétant, physiquement ou de manière discursive, en actes ou en mots. Il en va ainsi dans le dernier accident du roman, lorsque Daniel se voit dans l'obligation de plonger, de sauter de nouveau, pour aller sauver sa fille, cette fois. La chute dans le vide est alors choisie, et se fait source

Laurent Mellet

de jouissance libératrice, mais aussi de suture du *meaning vacuum* entre la première tragédie et sa répétition : « [Daniel] now knew he had to jump, but he also knew his nerves were failing him. [...] The sensation he felt was of falling through time, of finding its inward flow »¹⁴. Nous le développerons plus loin avec Jonathan Coe, la littérature offre bien à ce vide, *vacuum*, ce qui lui manquait pour se faire signifiant, *meaning vacuum*, grâce à la narration intime et la reconstruction de soi qu'elle permet à ses héros traumatisés.

Retour à Tim Pears : tracer le vide

Avant cela, revenons à Tim Pears et à *Landed*, roman dans lequel l'esthétique de la trace vise avant tout à tracer et à faire émerger le vide. Owen y définit avec amertume l'Angleterre comme terre sur laquelle il est désormais impossible de se cacher, terre dépourvue de tout espace vide ou vierge à même de contenir et de rassurer l'humain. Ses pérégrinations rocambolesques avec ses enfants vers sa propre jeunesse s'écrivent elles aussi en termes de traces et de trajectoires superposées qui finissent par couvrir tout l'espace : « Old paths through the forest. At times they leave the path and walk along a lane a while before finding a new path westward, reconnecting to a network that Owen begins to visualise criss-crossing this island, behind, underneath » (*L*, 154). De nouveau, cet excès de traces trop humaines s'oppose clairement au deuxième chapitre, celui de l'enfance heureuse au Pays de Galles, lorsque, au contraire, on laissait des trous dans la terre ouverts¹⁵, ou que Owen manquait de s'enliser, sauvé à temps par son grand-père (*L*, 33). On trace alors ici le vide pour que s'y engouffre l'humain, certes au péril de sa vie, mais c'est bien cette possibilité que regrette Owen devenu adulte, en Angleterre comme dans sa vie.

C'est pourquoi le texte joue de la paralipse et des trous narratifs, des informations jamais divulguées à Owen pas plus qu'au lecteur, mais tracées comme absentes et manquantes (*L*, 16). De manière plus sensible encore, après les traces textuelles de la trace, ce sont bien de nouvelles traces textuelles du vide que Pears s'ingénie à multiplier dans son écriture, faisant de ce nouveau motif ce que ni l'Angleterre ni Owen ne

peuvent plus réaliser, mais ce que la littérature se propose de leur offrir. Ainsi, le membre amputé impose encore sa trace dans ces autres vides qui émaillent le texte. Owen est et parle sur un ton « blank » (L, 65) ; puis : « He is so hungry that he can feel an emptiness in the middle of his body. A nothingness, a vacuum. He can visualise it. It would show up on a body scan. If he does not eat, the hole will grow » (L, 103). À l'inverse de la thérapie utilisée pour que les sensations fantômes disparaissent, il ne s'agit pas ici de combler visuellement le vide mais de visualiser ce vide, afin qu'il devienne lui-même une nouvelle trace. Ailleurs, le texte évoque encore cette logique, avec des « taken out », « put in », « vacant » (L, 108), ou ces autres trous laissés par des dents tombées : « Owen feels with his tongue, finds the gap at the front of his upper jaw. Lost it a month or two ago » (L, 116). En outre, ce sont ces nouvelles traces du vide qui rapprochent Owen de sa fille :

Eating an apple, Holly shrieks. Owen looks at her, sees a trickle of blood from her lips. She grins. Holds out her hand, the front tooth, tiny in her palm. She feels around the gum with her tongue, the taste of blood, the odd shape of the absence in her mouth. Owen takes the tooth, wraps it in a piece of tissue paper, puts it in the chest pocket of his jacket. (L, 177)

Alors que Owen et ses enfants semblent se perdre : « Time passes, distance is covered ». (L, 165) Le temps, en passant, fait que l'on parcourt des kilomètres, ou des pages. Dans un passage semblable, il semble possible d'entendre autre chose que ce que le texte semble écrire : « Outside, the repetitive cars come and go, vacating spaces for one another, filled within moments ». (L, 139) *Within* ou *with*? La logique qui se dessine ici ne serait-elle pas davantage celle de l'espace qui se remplit grâce au temps, du vide qui se comble de moments ? Image métanarrative de l'écriture romanesque, cette annulation du vide spatial par la narration temporelle se décèle encore dans l'importance que revêt justement cette nécessité de dire, de raconter et d'expliquer, dans *Landed* : « When he was younger, Owen would remember too late the need to warn or remind his son of what was about to happen.

Laurent Mellet

We're going to the park in half an hour. Tomorrow you're seeing the optician » (L 112).

Pour Josh, tout doit être logique, planifié, explicable et expliqué, au contraire de son père, pour qui la narration, et en particulier la narration de soi, ne peut qu'être éclatée et sans logique. Le chapitre précédent reprend en effet la contribution de Owen à un forum en ligne sur lequel les pères s'épanchent sur leurs difficultés et leurs doutes. Le texte écrit par Owen, malgré les vides informatifs qu'il vient combler, se caractérise par son morcellement graphique. La narration de soi repose donc elle aussi sur le vide et le chaos. Ce passage n'est pas sans rappeler le personnage de Sam Caine dans le roman *A Revolution of the Sun*, qui souffre d'amnésie. Sur lui, un carnet pour lui rappeler qui il est : « My name is Sam Caine. It says so on my wristband. I am in the middle of my life. I have forgotten who I am. [...] [W]hat's curious is that I have a gaping hole in my long-term memory. "It's extremely odd," [the doctor] said excitedly. "For the hole is you" »¹⁶. Le vide ici n'est plus la mémoire défaillante, le membre absent, mais l'humain lui-même, à peine tracé et délimité comme espace vacant.

Jonathan Coe : vide, narration de soi et retour à l'intime

C'est à partir de ces dernières remarques que doivent être interrogées les relations entre la trace, le vide, et la narration de soi et de l'intime, et ce, puisque c'est là qu'elle apparaît la plus exigeante, dans les romans de Jonathan Coe. En 2001 et en 2004 est paru le diptyque *The Rotters' Club* et *The Closed Circle*. Richard Bradford propose de faire du vide temporel et informatif, et donc de l'ellipse autant que de la paralipse qui séparent le second volet du diptyque du premier, *The Rotters' Club*, l'espace signifiant pourquoi les adolescents encore idéalistes que nous laissons à leur sort en 1979, sont dans *The Closed Circle* des adultes dévorés par l'ambition ou par un sentiment d'échec, vingt ans après¹⁷. Ainsi, ce serait ce vide narratif, imaginativement comblé par ce que le lecteur de Coe sait des années Thatcher et Major, qui permettrait le lien entre les deux opus, affinerait la « caractérisation » et compléterait le tableau de l'Angleterre des années 1970 à nos jours. Vide et paralipse

sont évidemment intégrés à l'intrigue même des deux romans, avec la disparition de deux personnages féminins, Lois et Miriam. Après l'explosion dans laquelle Malcolm perd la vie, le narrateur choisit de retarder autant que possible la moindre information concernant Lois. Exclue de la narration, Lois disparaît dans un vide narratif que rien ne comble pendant de nombreux chapitres. Dans *The Closed Circle*, l'espace de la chambre vacante de Miriam succède à l'espace du texte pour signifier et tracer l'absence : « Not a room at all, but a statement: a statement of absence »¹⁸. Si le cadre narratif de *The Rotters' Club* et *The Closed Circle* à Berlin en 2003, avec les retrouvailles entre Lois et Philip, se conclut sur l'idylle possible entre Sophie et Patrick, enfants respectifs des premiers, il faut noter qu'un des chapitres du second tome se voulait prospectif et semblait dépasser cette date de 2003 : « One evening, many years later, when Philip was paying a visit to Claire and Stefano in Lucca, she told him about the events of that day »¹⁹. Il s'agit de l'amorce de la longue discussion portant sur les coïncidences : chapitre prospectif et rétrospectif à la fois dans les commentaires qu'il formule sur les alternatives narratives de Coe entre coïncidences et politique, mais qui ne dira rien quant au devenir du couple formé par Sophie et Patrick. Il s'agit là encore de créer une absence et de ne rien révéler de l'après du roman.

À propos de l'éloquence de l'écriture de David Lodge, Jean-Michel Ganteau oppose le modèle textuel classique ou vertical, aux jeux de surface postmodernes :

Le dynamisme conventionnel est lié à une conception traditionnelle du texte qui s'appuie sur un modèle opposant le montré et le caché, le secret et le public, le cryptage et le décryptage, ce qui suppose l'existence d'un modèle interprétatif fonctionnant sur la profondeur et la verticalité (à savoir : il y a une profondeur significative sous la surface apparemment lisse du texte, et on peut l'atteindre). Cela s'oppose aux catégories de l'esthétique dite postmoderne, supposant un texte tout en surfaces et fonctionnant par mouvements latéraux, horizontaux, telles des plaques tectoniques, sans accès à un sens stable.²⁰

Laurent Mellet

Si postmodernisme il y a chez Coe, au-delà de son recours démocratique à la culture populaire, c'est plus particulièrement dans la manière dont l'auteur combine à cette logique de mouvements latéraux et horizontaux, de brouillages énonciatifs (via les narrations intercalées), la profondeur de l'intime. L'intime, en effet, précise et donne un sens à l'expérimentation formelle, en réactivant le questionnement de la profondeur. Les intimités du texte ne renverraient alors plus à ses manques constitutifs, mais aux vides qu'il construit sciemment. Entre excès et profondeur, exclusivité et débordement, les modalités de l'intime impriment à l'écriture un mouvement vertical, qui se conjugue aux à-coups en surface du texte contemporain tel qu'envisagé par Coe. On peut alors parler d'une ouverture de l'œuvre dans ses vides et ses absences. L'idée même d'absence structurée évoque la théorie de la réception et les travaux de Wolfgang Iser que l'on connaît sur les blancs et les vides du texte, auxquels seules l'interprétation et la réception opérée par le lecteur peuvent conférer un sens.

Le vide est à accepter par le lecteur de Coe, logique qui s'applique également aux personnages eux-mêmes, comme le montre le choix de Robert, dans *The House of Sleep* (1997), de changer de sexe pour devenir Cleo et séduire enfin Sarah. La veille de son opération, Robert lit à son infirmière cette citation tirée d'un livre de Simone Weil :

"To accept a void in ourselves is supernatural. Where is the energy to be found for an act which has nothing to counterbalance it? The energy has to come from elsewhere. Yet first there must be –" he looked at Rachel " – a tearing out, something desperate has to take place, the void must be created".²¹

Il s'agit bien ici de création du vide, métaphorique du vide bientôt créé dans le corps de Robert pour qu'il devienne Cleo. Plus généralement, considérons alors la création même de cette nouvelle identité féminine comme une telle création du vide, reposant sur l'imagination chimérique de Sarah. En effet, c'est parce que cette dernière a rêvé d'une sœur jumelle de Robert, puis qu'elle a confondu ce rêve avec la réalité de sa conversation avec Robert qui lui faisait part de la mort du chat

de la famille, que son amoureux transi décide de devenir cette sœur jumelle qui n'a jamais existé. Il ne s'agit donc pas seulement de devenir femme pour être désirée par Sarah, qui alors préfère les femmes ; le geste de Robert dénote avant tout la volonté de donner forme à l'erreur de Sarah. En outre, cette création *du* et *depuis* le vide sera bien le seul moyen pour ces deux personnages de retrouver leur intimité perdue, du moins est-ce là ce que le roman, une fois encore, laisse en suspens dans ses dernières lignes.

Dans *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, dernier roman de Coe en date (2010), les ultimes dimensions métafictionnelles et autoréflexives sur l'œuvre de Coe convoquent de nouveau la figure du vide, et la littérature se présente tel le seul moyen de remplir le vide de la vie. En 2009, l'usine de Longbridge, si souvent présente dans le diptyque, n'est plus :

I was driving now past the old Longbridge factory. Or rather, I was driving now past the gaping hole in the landscape where the old Longbridge factory used to be. [...] Flattened, obliterated. And meanwhile, a big billboard erected in the midst of these swathes of urban emptiness informed us that, before too long, a phoenix would be rising from the ashes [...]. [I]t wasn't sensible to build an entire society on foundations of air.²²

Plus sensiblement qu'ailleurs encore, ces lignes écrivent bien davantage qu'une dénonciation de la société actuelle. Le lecteur attentif et fidèle aura donc reconnu cette usine de *The Rotters' Club* et *The Closed Circle* : comme elle, l'œuvre de Coe jusqu'alors n'est plus, oblitérée par une société qui ne lui permet plus de perdurer ainsi. Pour suivre la pensée de Georges Didi-Huberman, cette œuvre jouerait alors avec l'évidence du visible pour mieux construire l'évidement ou l'évidance²³. « Comment montrer un vide ? Et comment faire de cet acte une forme – une forme qui nous regarde ? »²⁴, s'interroge Didi-Huberman, faisant de l'évidement généré par l'œuvre « le sens inéluctable de la perte »²⁵. C'est bien, d'abord, leur propre vide que les traces pointent ici, faisant de cette construction du vide un processus²⁶ révélant les lieux désertés que

Laurent Mellet

Didi-Huberman étudie dans un ouvrage plus récent : « Un lieu vide, mais dont le vide aurait été *converti* en marque d'une présence passée ou imminente. Un lieu porteur d'*évidence*, donc, ou d'*évidance*, comme on voudra »²⁷.

Dans ses romans, Coe indique souvent que ce sont les mots couchés sur le papier qui, bien plus que les événements eux-mêmes, provoquent tel acte ou telle réaction. Ainsi, dans *The Rotters' Club*, le père de Miriam est scandalisé à la lecture des journaux intimes de sa fille disparue :

And when he read them, when he became aware of the intimate, the physical detail in which Miriam had at first fantasized about the relationship and then recorded it, his feelings towards his eldest daughter were changed, irrevocably. He began to feel revulsion for her.²⁸

On retrouve ici la trace : plus que l'acte sexuel lui-même, plus que sa description, ce sont d'abord les fantasmes de Miriam et les mots qui les charrient, qui choquent son père. De scandaleuse, car trop révélatrice, la narration peut devenir nécessaire et désirée, comme dans *The Rain before it Falls*, roman dans lequel les traces ne suffisent plus : « Perhaps if words – phrases – gestures – were not enough, then *narrative* was what Thea needed »²⁹. La narration et l'humain, par-delà les traces, ne font plus qu'un à travers le personnage de Sophie dans *The Closed Circle*, narratrice du premier tome du diptyque :

“You know what – I reckon you’ll turn out to be the writer in the family. I’ve never known someone with such an interest in stories. You have...” ([Ben] skimmed again) “...a very advanced sense of narrative.” [...] “Anyway, it’s not true. I’m just interested in people, that’s all? Who isn’t?”³⁰

On songe alors à Anthony Giddens et au rôle qu'il attribue à la narration et au récit dans la construction par l'individu de ce qui fait son identité :

Self-identity, in other words, is not something that is just given, as a result of the continuities of the individual's action-system, but something that has to be routinely created and sustained in the reflexive activities of the individual. [...] Self-identity is not a distinctive trait, or even a collection of traits, possessed by the individual. It is *the self as reflexively understood by the person in terms of her or his biography*.³¹

Pour que cette identité personnelle émerge et s'impose, à la nécessité de la réflexivité et de la continuité s'ajoute celle de la narrativité et du récit de soi-même dans lequel l'individu saura se reconnaître : « A person's identity is not to be found in behaviour, nor – important though it is – in the reactions of others, but in the capacity *to keep a particular narrative going* »³². Si Giddens s'éloigne ici de l'éthique selon Levinas, dans sa définition de la relation pure et de l'intimité partagée, la notion du récit narré à autrui trouvera également toute sa place. Et les romans de Coe lient ces nécessités à l'intime et à l'humain, comme lorsque Hilary Winshaw prétend vouloir partager son intimité avec ses lecteurs dans *What a Carve up!*³³, ou que le narrateur de *The Accidental Woman* exprime sans scrupule ni ambiguïté que sa narration n'est que la transcription des souvenirs intimes de Maria³⁴.

Aussi, le récit de soi-même à l'autre révèle-t-il des secrets et des vérités cachés, son espace figurant l'intime autant qu'il permet la relation pure et son intimité démocratique telle que définie par Giddens. Entre les premières pages de *The Rotters' Club* et les dernières de *The Closed Circle*, les narrations de Sophie et de Patrick ont pour effet d'instaurer entre eux une intimité dont ils étaient d'abord privés. Mise en abyme dans le procédé narratif de *The Rain before it Falls*³⁵, l'intimité rendue possible par le récit sera, dans le roman suivant, *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, ce qui permet au récit de se faire : « it seemed to establish an odd sort of intimacy – a settled, comfortable sort of intimacy – which meant that conversation between us [...] seemed from then on to unfold with a rhythm that was entirely natural »³⁶. Nombreux sont les personnages de Coe qui parviennent à investir cet espace narratif

Laurent Mellet

pour faire de la narration la meilleure expression littéraire de leur désir d'intimité.

Enfin, le mot anglais *intimition*, et son sémantisme évoquant l'annonce et l'indice et la trace, est récurrent sous la plume de Coe, récurrence qui apparaît comme la dernière figure de l'écart permettant au texte de devenir suggestif et prospectif, nous donnant tel indice sur son intimité jusqu'alors cachée. Dans *The Closed Circle*, ce mot est utilisé par Emily dans sa lettre pour évoquer le pressentiment du divin³⁷. Le divin cède la place au surnaturel dans *The Rain before it Falls*³⁸. L'image est, en outre, un support possible de la trace, dans *The Rain before it Falls*³⁹ comme dans *The Rotters' Club*⁴⁰, roman dans lequel l'*intimition* est souvent de mauvais augure⁴¹. C'est dans *The House of Sleep* que les liens entre intimité et *intimition* sont les plus riches, notamment dans une de ses scènes primitives entre Sarah et Gregory :

“Well, when have you become so intimately acquainted with my eyelids?” and he answered, “While you were asleep. I like watching you when you're asleep.” And this was the first intimition she had had, the first hint, of his liking for standing over people in their beds, looking down on them as they slept.⁴²

Le texte passe bien d'une notion à l'autre, tout en insinuant que c'est l'intimité qui permet d'entrevoir celle de l'autre et ses desseins. L'intimité a donc partie liée avec le dévoilement, ou simplement le pressentiment de l'autre. C'est aussi en ce sens que l'on peut parler d'intimités du texte et de ce qu'il ne dit qu'à demi-mots, de ce qu'il révèle de ses objectifs. Dès *A Touch of Love*, Coe joue de ce motif et de ces accélérations diégétiques⁴³, ainsi que dans *The Rotters' Club* lorsque, après un jeu complexe de regards et de focalisations entre plusieurs de ses personnages adolescents, le narrateur évoque certaines des relations plus intimes qui uniront quelques-uns d'entre eux dans le second tome⁴⁴. Le motif y sera répété pour permettre au texte, à nouveau, de s'écarter, pour laisser percevoir l'identité de Malvina, fille de Cicely et de Ben. Aussi Coe distille-t-il les traces : Claire trouve que Malvina ressemble à l'amour éternel de Ben, Malvina mentionne un

hôtel en Sardaigne pour les stars du septième art (la mère de Cicely était déjà actrice), Malvina raconte que sa mère ne cessait de lui répéter « what a dreadful person she was ». ⁴⁵ Le lecteur aura reconnu l'adjectif employé par Cicely pour elle-même lorsque, encore adolescente, elle ne cesse de se dévaloriser. Coe abandonne la répétition de l'adjectif, véritable motif dans *The Rotters' Club*, pour que l'intimité du texte ne se donne point trop vite. Enfin, signalons ce chapitre du premier roman dans lequel Claire parcourt les numéros du magazine de l'école, à la recherche désespérée de traces lui permettant de comprendre ce qu'est devenue sa sœur disparue. Là encore le texte fournit des indices que Claire ne saura pas lire convenablement.

Zadie Smith : vides formels et appels au lecteur

À ce stade de la réflexion, effectuons un bref détour par l'œuvre romanesque de Zadie Smith, composée à ce jour de trois livres publiés entre 2000 et 2005, *White Teeth*, *The Autograph Man* et *On Beauty*, et d'un quatrième roman paru en 2012, *NW*. Chaque roman s'écrit autour, entre autres, des figures du vide et de l'absence, mais à chaque fois pour permettre comme un retour de l'humain non plus dans la narration autorisée par ces espaces vierges, mais dans l'interpellation du lecteur à investir ces vides tracés pour lui sur la page afin que le sens puisse advenir. Les premières pages de *White Teeth*, en jouant sur et avec le mot *vacuum*, érigent le vide en menace pour chacun des personnages autant qu'en principe esthétique. L'écriture elle-même dérive souvent vers le vide et le néant, renonce parfois à décrire quoi ou qui que ce soit, comme lorsque dans *The Autograph Man*, le narrateur trace on ne peut plus littéralement le vide sur la page pour que le lecteur complète la phrase à sa guise : « All of a sudden they run at each other once more and if you have a better phrase than *like thundering elephants* insert it here [] » ⁴⁶. C'est dans ce roman également que l'on trouvera la trace la plus matérielle du vide à remplir par le destinataire de l'œuvre. Le narrateur fait mine de présenter trois images télévisées de la vie de l'actrice Kitty Alexander : « Here is a picture of the actress when young: [...]. Here is one of the men she loved [...]. Here is the most

Laurent Mellet

famous moment of her most famous film: »⁴⁷. Après chaque amorce, le texte fait donc mine, à son tour, de nous donner accès aux images en question, et pourtant ce ne sont que trois petits écrans de télévision vides que Smith dessine pour nous sur la page. Ainsi, libre au lecteur ici de compléter la phrase et de trouver une comparaison plus adéquate, là, de se représenter Alexander comme il l'entend. La trace textuelle se fait bien création du vide et indice d'un appel à l'humain pour que le texte soit achevé et l'œuvre complète. On décèlera en outre dans cette esthétique une autre trace de la contemporanéité de l'œuvre dans son ouverture à la créativité du lecteur, ultime auteur de l'œuvre.

Dans ce dernier exemple, remarquons tout autant une autre logique possible de la trace du vide, consécutive en effet à l'excès sémantique, ici avec la multiplication des superlatifs. Ailleurs, l'écriture répond à une dynamique semblable faisant glisser le texte de l'excès au vide, de la saturation à l'épuisement, de la trace multiple et chargée au traçage du vide. Elle ne s'attache alors plus à délimiter, à déterminer l'espace, les événements ou les personnages, mais à ouvrir le champ des possibles et de nouveau à tracer le vide. Dans *The Autograph Man*, le vide s'oppose par exemple à ce passage sur New York : « Here goes the city. Here it goes. There it is. On television. In a magazine. Written on a towel. [...] There it is again »⁴⁸. On retrouve la même logique dans *On Beauty* dans la description de Hampstead Heath⁴⁹, ou lorsque l'héroïne Kiki est frappée par le vide laissé sur le mur une fois disparu le tableau qu'on lui avait promis⁵⁰. Ces vides formels ont donc partie liée avec l'excès sémantique ou narratif. Évoquons désormais ce que la théorie de l'éthique et de la politique narrative peut nous apprendre sur le sens de ces vides tracés.

Éthique narrative de la trace et du vide

Pierre Jourde résume ainsi la contribution des théoriciens de l'éthique littéraire à la problématique du vide : « Écrire consiste à ouvrir. L'art ne "véhicule" rien du tout. Il dispose une case vide grâce à laquelle nos ordres établis et nos systèmes encombrés trouvent la possibilité d'un *jeu*, de dispositions nouvelles »⁵¹. Sa propre pensée s'attache à

démontrer, dans le sillage des travaux de Umberto Eco ou, sous un angle psychanalytique, de André Green et de Michel de M'Uzan, que ce vide essentiel se mue en quelque possibilité d'accéder à l'intimité de l'autre grâce à la littérature :

La littérature nous donne accès à l'autre. Dans la vie dite "réelle", il nous reste étranger. Comment, sinon, pénétrer l'intimité d'un paysan du XIX^e siècle, d'une jeune Anglaise du XVIII^e siècle, d'un soldat russe, d'un cheminot américain, d'une reine de l'Antiquité égyptienne, d'un noble romain, d'un samouraï, d'un esclave noir, d'un dictateur sud-américain, d'une domestique normande, d'un handicapé mental ? [...] [La littérature] a fait en partie ce que nous sommes devenus. Elle donne intimement accès à l'autre, élargit le champ de la connaissance et la profondeur de l'expérience.⁵²

Du vide à l'intimité de l'autre, c'est bien pour Jourde le retour à l'humain que les traces du vide permettent. La logique est donc plutôt celle qui permet de tracer, de retracer l'humain grâce à l'écriture. En outre, « la possibilité d'un *jeu*, de dispositions nouvelles » dans le vide ainsi tracé rappelle les réflexions de Jacques Rancière, notamment autour des notions de dissensus et de partage du sensible, que Rancière situe à la croisée exacte de la politique et de l'esthétique, toutes deux devant reconfigurer le sensible et s'écarter des normes établies. Dans *Aux Bords du politique*, Rancière propose plusieurs formes de dissensus littéraire. Le pacte narratif propre à la littérature apparaît comme une configuration spécifique du dissensus : « La littérature n'a pas affaire avec le pouvoir, elle a affaire avec le consensus. Elle défait le consensus en faisant traverser le je qui consent, convient et contracte par un il »⁵³. Jourde ne dit rien d'autre lorsqu'il écrit : « l'autre nous est un obstacle à lui-même. Face à lui, nous demeurons tout armés. La littérature écarte cet obstacle. En elle, nous sommes déjà lui »⁵⁴. Ce sont donc ces nouvelles traces syntaxiques et narratrices du « il » qui permettent au « je » du lecteur de combler le vide, et de rencontrer une autre humanité à travers cette intimité textuelle. Rancière remet ensuite en question la neutralité de ce « il » proposée par Blanchot, pour déceler dans la littérature une

Laurent Mellet

« exposition » du dissensus semblable à celle opérée par la politique : « Ce qu'expose la littérature, c'est cette expérience de la multiplicité et du dissensus »⁵⁵. En toute logique, cette expérience sensible, narrative et humaine de l'autre éloigne radicalement la littérature du régime de l'éthique et du consensus aristotélicien : « la littérature est une expérience de l'inhabiter »⁵⁶. Enfin, le dissensus est également présenté comme ce qui permet à l'œuvre d'art d'être esthétique en étant autre chose que ce qu'on attendrait d'elle :

Si l'expérience esthétique touche à la politique, c'est qu'elle se définit aussi comme expérience de dissensus, opposée à l'adaptation mimétique ou éthique des productions artistiques à des fins sociales. Les productions artistiques y perdent leur fonctionnalité, elles sortent du réseau de connexions qui leur donnait une destination en anticipant leurs effets.⁵⁷

C'est sur ce point précis que le dissensus conduit très logiquement à l'écart : « À l'art qui fait de la politique en se supprimant comme art s'oppose alors un art qui est politique à la condition de se préserver pur de toute intervention politique »⁵⁸. Dans *Malaise dans l'esthétique*, Rancière ancre ces notions de dissensus et d'écart dans une réflexion sur l'alternative au cœur des travaux d'Adorno, entre l'art politique, car engagé et moraliste, et l'art politique, car rejetant tout engagement. En proposant « la politique de la forme résistante »⁵⁹ pour ce deuxième type d'esthétique politique, il évoque la philosophie d'Adorno et la définit ainsi : « Le potentiel politique de l'œuvre est lié à sa séparation radicale avec les formes de la marchandise esthétisée et du monde administré »⁶⁰. Pour Adorno en effet, l'art est politique lorsqu'il ne s'engage pas, et lorsque dans sa forme même, il sait refuser le réalisme social et résister aux exigences du capitalisme⁶¹. En outre, l'œuvre est par essence esthétique lorsqu'elle choisit de résister à ses présupposés formels ou génériques, et Rancière fait de cette résistance « une dialectique de l'œuvre "apolitiquement politique" »⁶². Or, comme le remarque Sylvie Servoise dans *Littérature, arts et culture: l'art de l'intime*, l'intime partage l'idée de résistance avec cette nouvelle définition de la politique de l'art :

l'intime serait précisément ce qui nous arrache à la normalisation d'une quotidienneté formatée, en dévoilant la possibilité d'autres rapports, à soi, aux autres et au monde. Un espace de résistance, en somme, au conformisme qui entend homogénéiser, au nom du mythe de la transparence, l'intimité de chacun.⁶³

Le désordre de l'écriture alors nécessaire devient sous la plume de Rancière un dérèglement d'essence politique : « [L'écriture] est un dérèglement de l'ordre légitime du discours, de la manière dont il se distribue et distribue en même temps les corps dans une communauté ordonnée »⁶⁴. Politique, mais aussi littéraire : « Ce dérèglement, je propose de lui donner le nom générique de littérarité »⁶⁵. Désordre et littérarité convoquent une dernière fois la trace afin que celle-ci bouscule le monde, sa représentation et les attentes du lecteur, qui, face à ces traces de l'écart avec la norme et au vide qui l'appelle, découvre une autre littérature.

Retour à Jonathan Coe : du vide de l'écart à la nouvelle satire humaniste

Pour conclure et poser la question des enjeux génériques des traces de l'humain, mentionnons le renouvellement du genre de la satire par Jonathan Coe, et la couleur plus humaniste ou humaine qu'il lui confère. On le sait, l'éthique proposée par Emmanuel Levinas théorise un rejet de la morale déontique. À la morale, Levinas oppose une éthique de l'altérité et de la responsabilité, dont les principes fondateurs nous semblent informer singulièrement l'une des lignes directrices de l'œuvre de Coe. Bien qu'au cœur de cette œuvre, la satire n'est plus garante d'un ordre plus moral ni d'un modèle préférable à celui tourné en dérision. Elle délaisse la morale pour se fonder sur une approche éthique du monde et de l'individu.

Contrairement aux satiristes anglais du siècle dernier, qu'il s'agisse de Forster, de Evelyn Waugh ou de Angus Wilson, par exemple, le narrateur chez Coe ne devient jamais l'instance moralisatrice de son histoire, n'intervient jamais pour souligner telle faute morale ou telle

Laurent Mellet

erreur de conduite d'un personnage. En outre, la philosophie de Levinas, éthique de l'altérité humaniste, écrit la rencontre de l'autre et de sa responsabilité dans la confrontation avec le visage de l'autre⁶⁶. Cette rencontre visuelle et verbale d'autrui fonde ma responsabilité pour lui, et me permet de me construire moi-même dans cette responsabilité ; voilà l'essence de l'éthique levinassienne de l'altérité⁶⁷. Chez Coe, la notion de responsabilité semble renvoyer à sa définition précise par Levinas, tout en écrivant une autre figure de l'intimité, et en poursuivant le renouvellement du genre satirique. Chaque roman propose ainsi de multiples exemples de responsabilité de ou pour autrui, autre clé de l'éthique selon Levinas.

On pense à la responsabilité pour et par autrui dans les mots de Robin dans *A Touch of Love*, lors de son interview imaginaire en tant que lui-même écrivain : « “Nobody really knows who I am, that is the trouble, and I need someone, badly, to tell me who I am” »⁶⁸. La littérature peut-elle devenir cet autre à même de révéler l'individu, auteur ou lecteur, à lui-même ? L'éthique et la responsabilité chez Coe, notamment dans son dernier roman, signalent un écart générique sensible de la satire avec sa définition la plus usuelle. Le discours moralisateur de la satire littéraire s'efface pour laisser place à des moments plus intimes et plus éthiques, selon la philosophie de Levinas. La responsabilité de la fiction contemporaine, voire de la satire contemporaine, selon Coe, serait donc de donner corps à cette philosophie et de revenir à l'humain. L'écart théorisé par Rancière au cœur de sa définition conjointe de la politique et de l'esthétique est ici formel autant qu'idéologique. Si message et positionnement il y a, ceux-ci ne sont plus politiques au sens où l'entend généralement la critique, mais politiques car ils proviennent d'un écart de la satire avec elle-même. Comme l'écrit Rancière, cet écart de l'écriture ou du genre avec leur définition initiale est un gage de la politique de l'esthétique.

En outre, cette nouvelle satire autrement politique se veut plus humaniste. Dans *The Closed Circle*, Harding apporte cet éclairage surprenant sur la satire et la parodie :

he had this theory that in order to satirize something, or in order to parody it properly, you really had to be in love with it, on some level. He told me that he'd developed this theory in a big book he'd been working on, a history of English humour, starting with Chaucer and coming up to P. G. Wodehouse.⁶⁹

Amoureux de son sujet, Coe lui proposerait donc un miroir satirique et éthique. L'humanisme au cœur de cette nouvelle démarche satirique efface encore le discours moralisateur. Si la politique ne peut changer le monde, et si rien ne sert de s'y intéresser, alors il restera toujours l'art et la création pour toucher les gens et faire évoluer les choses. Le dénouement de *The Terrible Privacy of Maxwell Sim* peut se lire telle une parodie de l'œuvre de Coe. En effet, lorsqu'il peut enfin aborder cette mystérieuse femme chinoise et qu'il lui raconte ce qu'il croit avoir été sa vie jusqu'alors, Sim comprend la cohérence et la signification des rencontres et des coïncidences qui ont marqué ses aventures⁷⁰. Avant même de découvrir que son histoire ne fut bien qu'une histoire, en rien une vie, puisqu'il n'aura été que la création fantasque d'un auteur, Sim fait comprendre à son lecteur qu'il n'est que le narrateur de ces fausses coïncidences, et non leur auteur. En outre, Sim comprend également que la seule vraie signification de cette intrigue réside dans la nouvelle connaissance de lui-même vers laquelle elle le mena : « maybe what I had really learned (or started to learn) was something about myself, about my own nature and my own problems »⁷¹. Mais c'est bien une fois avoir appris qu'il n'était qu'un personnage de papier que Sim prend conscience de cela. Voilà donc en quoi seul l'art peut changer la vie : ce n'est que parce que Sim n'existait pas que son histoire put lui révéler quoi que ce soit sur lui-même.

La responsabilité de l'auteur pour son personnage est également évoquée dans ce roman : « I do feel quite responsible for you, after all »⁷². L'hypothèse que nous formulons est donc que pour renouveler et réhumaniser le genre satirique, Coe fait le choix de s'écarter de sa dimension morale et de la politique comme substrat de la satire, pour y préférer l'éthique et ses promesses humanistes formulées ici via la métafiction – hypothèse qui prend le parti, avec John Llewelyn, de croire

Laurent Mellet

aux pouvoirs de l'art dans l'établissement d'une véritable confrontation éthique, malgré les réserves exprimées par Levinas :

Levinas prétend dans "La Réalité et son ombre"⁷³ que le phénomène esthétique n'est guère plus qu'un rêve où la responsabilité se trouve suspendue. [...] Se peut-il qu'une telle intentionnalité inverse soit la condition de possibilité de l'œuvre d'art ? C'est-à-dire, malgré le propos de Levinas selon lequel l'artistique est à l'éthique ce que l'ombre est à la réalité et ce que le rêve est au réveil, se peut-il que non seulement la condition de possibilité de l'œuvre d'art, mais encore la condition de celle-ci, la condition poétique, comme dans "la condition humaine" soit un vis-à-vis éthique ?⁷⁴

L'art n'est que représentation, simulacre d'humanité et de responsabilité éthique, pour Levinas. C'est pourtant dans l'art, et plus précisément dans la fiction littéraire, que la réflexion de Coe finit par instituer l'espace narratif le plus éthique possible pour donner un sens aux questions et aux doutes intimes des personnages, de leur auteur comme de leur lecteur. Sim se comprend donc et se connaît lui-même grâce à son identité littéraire et chimérique : alors, seulement, peut-il lire ses propres traces, les traces signifiantes de ses faux événements et de ses rencontres fantasmées, pour avoir accès à sa propre humanité, aussi fictive soit-elle. Conjugué à l'évidence visuelle du vide et de l'évidement, telle que nous l'avons rappelée auparavant (le vide laissé par la destruction de l'usine de Longbridge), ce renouvellement humaniste de la satire insiste assurément sur la trace de l'humain comme possible renouvellement de la littérature britannique contemporaine, peut-être, alors, moins traumatique qu'il y a quelques années. C'est aussi cet autre parcours tracé du trauma à l'humain que suit *Landed* de Tim Pears. Traumatiques, éthiques ou plus génériques, la trace et le traçage du vide sont bien ceux de l'humain dans cette littérature.

Laurent Mellet

Université Toulouse 2 – Le Mirail

Bibliographie

- ADORNO Theodor, « Commitment », in *Aesthetics and Politics*, Londres et New York, Verso, 2007 [1977], 177-195.
- BRADFORD Richard, *The Novel Now: Contemporary British Fiction*, Malden, Blackwell, 2007.
- CARUTH Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1996.
- COE Jonathan, *The Accidental Woman*, Londres, Penguin, 2008 [1987].
- COE Jonathan, *A Touch of Love*, Londres, Penguin, 2008 [1989].
- COE Jonathan, *What a Carve up!*, Londres, Penguin, 2008 [1994].
- COE Jonathan, *The House of Sleep*, Londres, Penguin, 2008 [1997].
- COE Jonathan, *The Rotters' Club*, Londres, Penguin, 2008 [2001].
- COE Jonathan, *The Closed Circle*, Londres, Penguin, 2008 [2004].
- COE Jonathan, *The Rain Before it Falls*, Londres, Penguin, 2008 [2007].
- COE Jonathan, *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, Londres, Penguin, 2010.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Minuit, 2001.
- FARNDAL Nigel, « The Children who Survive Plane Crashes », *The Telegraph*, 5 juillet 2009. URL: [<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/africaandindianocean/comorosandmayotte/5743227/The-children-who-survive-plane-crashes.html>].
- FARNDAL Nigel, *The Blasphemer*, Londres, Doubleday, 2010.
- GANTEAU Jean-Michel, *David Lodge-Le Choix de l'éloquence*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001.
- GIDDENS Anthony, *Modernity and Self-Identity-Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, Stanford University Press, 1991.
- HARTMAN Geoffrey, « Trauma within the Limits of Literature », in Ortwin DE GRAEF et Vivian LISKA, (dir.), *The Instance of Trauma: European Journal of English Studies*, vol. 7, n°3, 2003, 257-274.
- ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture-Théorie de l'effet esthétique*, trad. par Évelyne SZNYCER, Bruxelles, Mardaga, 1976.

Laurent Mellet

JOURDE Pierre, *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2002.

JOURDE Pierre, *C'est la culture qu'on assassine*, Paris, Balland, 2011.

LEVINAS Emmanuel, « La Réalité et son ombre » [1948], in *Les Imprévus de l'histoire*, Paris, Librairie Générale Française, 2000 [1994], 107-127.

LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie Générale Française, 2009 [1971].

LLEWELYN John, « L'Intentionnalité inverse », in *La Part de l'œil*, « Art et phénoménologie », n°7, Bruxelles, 1991, 93-101.

LUCKHURST Roger, *The Trauma Question*, Londres et New York, Routledge, 2008.

McEWAN Ian, *Atonement*, Londres, Vintage, 2006 [2001].

PEARS Tim, *A Revolution of the Sun*, Londres, Doubleday, 2000.

PEARS Tim, *Landed*, Londres, Windmill, 2011 [2010].

RANCIÈRE Jacques, *Aux Bords du politique*, Paris, Gallimard, 2007 [1998].

RANCIÈRE Jacques, *La Chair des mots : Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998.

RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

ROTHBERG Michael, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis et Londres, University of Minnesota Press, 2000.

SERVOISE Sylvie, « Introduction », in Sylvie SERVOISE (dir.), *Littérature, arts et culture : L'art de l'intime*, *Raison Publique*, n°14, Paris, PUPS, 2011, 267-275.

SMITH Zadie, *White Teeth*, Londres, Penguin, 2001 [2000].

SMITH Zadie, *The Autograph Man*, Londres, Penguin, 2003 [2002].

SMITH Zadie, *On Beauty*, Londres, Penguin, 2005.

SMITH Zadie, *NW*, Londres, Penguin, 2012.

WEIL Simone, *La Pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1948.

YEBRA José M., « A Terrible Beauty: Ethics, Aesthetics and the Trauma of Gayness in Alan Hollinghurst's *The Line of Beauty* », in Susana ONEGA et Jean-Michel GANTEAU (dir.), *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2011, 175-208.

notes

- ¹ Ian McEwan, *Atonement*, Londres, Vintage, 2006 [2001], 37.
- ² Tim Pears, *Landed*, Londres, Windmill, 2011 [2010], 8-9. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *L.*
- ³ Tim Pears, *A Revolution of the Sun*, Londres, Doubleday, 2000, 21-23.
- ⁴ *Ibid.*, 37.
- ⁵ Ian McEwan, *op. cit.*, 61.
- ⁶ Nigel Farndale, *The Blasphemer*, Londres, Doubleday, 2010, 148.
- ⁷ *Ibid.*, 21, 31, 49.
- ⁸ *Ibid.*, 105.
- ⁹ Voir Geoffrey Hartman, « Trauma within the Limits of Literature », in Ortwin De Graef et Vivian Liska (dir.), *The Instance of Trauma-European Journal of English Studies*, vol. 7, n°3, 2003, 257-274, et Michael Rothberg, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis et Londres, University of Minnesota Press, 2000.
- ¹⁰ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience-Trauma, Narrative, and History*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1996.
- ¹¹ Roger Luckhurst, *The Trauma Question*, Londres et New York, Routledge, 2008, 79.
- ¹² José M. Yebra, « A Terrible Beauty: Ethics, Aesthetics and the Trauma of Gayness in Alan Hollinghurst's *The Line of Beauty* », in Susana Onega et Jean-Michel Ganteau (dir.), *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2011, 185.
- ¹³ Nigel Farndale, « The Children who Survive Plane Crashes », *The Telegraph*, 5 juillet 2009.
URL: [http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/africaandindianocan/comorosandmayotte/5743227/The-children-who-survive-plane-crashes.html].
- ¹⁴ Nigel Farndale, *The Blasphemer*, *op. cit.*, 394-395.
- ¹⁵ *Ibid.*, 11.
- ¹⁶ Tim Pears, *A Revolution of the Sun*, *op. cit.*, 16.
- ¹⁷ Richard Bradford, *The Novel Now-Contemporary British Fiction*, Malden, Blackwell, 2007, 43-44.
- ¹⁸ Jonathan Coe, *The Closed Circle*, Londres, Penguin, 2008 [2004], 98.
- ¹⁹ *Ibid.*, 368.
- ²⁰ Jean-Michel Ganteau, *David Lodge-Le Choix de l'éloquence*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, 54.
- ²¹ Jonathan Coe, *The House of Sleep*, Londres, Penguin, 2008 [1997], 302.
- ²² Jonathan Coe, *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, Londres, Penguin, 2010, 155.
- ²³ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, 195.
- ²⁴ *Ibid.*, 15.

Laurent Mellet

- ²⁵ *Ibid.*, 17.
- ²⁶ *Ibid.*, 98.
- ²⁷ Georges Didi-Huberman, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Minuit, 2001, 20.
- ²⁸ Jonathan Coe, *The Rotters' Club*, Londres, Penguin, 2008 [2001], 222.
- ²⁹ Jonathan Coe, *The Rain Before it Falls*, Londres, Penguin, 2008 [2007], 208.
- ³⁰ Jonathan Coe, *The Closed Circle*, *op. cit.*, 253-254.
- ³¹ Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity-Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, Stanford University Press, 1991, 52-53.
- ³² *Ibid.*, 54.
- ³³ Jonathan Coe, *What a Carve up!*, Londres, Penguin, 2008 [1994], 63.
- ³⁴ Jonathan Coe, *The Accidental Woman*, Londres, Penguin, 2008 [1987], 67.
- ³⁵ Jonathan Coe, *The Rain Before it Falls*, *op. cit.*, 246.
- ³⁶ Jonathan Coe, *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, *op. cit.*, 40.
- ³⁷ Jonathan Coe, *The Closed Circle*, *op. cit.*, 228.
- ³⁸ Jonathan Coe, *The Rain Before it Falls*, *op. cit.*, 3, 164.
- ³⁹ *Ibid.*, 116.
- ⁴⁰ Jonathan Coe, *The Rotters' Club*, *op. cit.*, 27.
- ⁴¹ *Ibid.*, 125, 233.
- ⁴² Jonathan Coe, *The House of Sleep*, *op. cit.*, 18.
- ⁴³ Jonathan Coe, *A Touch of Love*, Londres, Penguin, 2008 [1989], 24-25.
- ⁴⁴ Jonathan Coe, *The Rotters' Club*, *op. cit.*, 27-28.
- ⁴⁵ Jonathan Coe, *The Closed Circle*, *op. cit.*, 189.
- ⁴⁶ Zadie Smith, *The Autograph Man*, Londres, Penguin, 2003 [2002], 38.
- ⁴⁷ *Ibid.*, 352-353.
- ⁴⁸ *Ibid.*, 301.
- ⁴⁹ Zadie Smith, *On Beauty*, Londres, Penguin, 2005, 275.
- ⁵⁰ *Ibid.*, 366.
- ⁵¹ Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2002, 37-38.
- ⁵² Pierre Jourde, *C'est la culture qu'on assassine*, Paris, Balland, 2011, 266, 269.
- ⁵³ Jacques Rancière, *Aux Bords du politique*, Paris, Gallimard, 2007 [1998], 195.
- ⁵⁴ Pierre Jourde, *C'est la culture qu'on assassine*, *op. cit.*, 267.
- ⁵⁵ Jacques Rancière, *Aux Bords du politique*, *op. cit.*, 196.
- ⁵⁶ *Ibid.*, 197.
- ⁵⁷ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, 67.
- ⁵⁸ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, 58.
- ⁵⁹ *Ibid.*, 57.
- ⁶⁰ *Ibid.*, 58.
- ⁶¹ Theodor Adorno, « Commitment », in *Aesthetics and Politics*, Londres et New York, Verso, 2007 [1977], 194.
- ⁶² Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, 60.

- ⁶³ Sylvie Servoise, « Introduction », in Sylvie Servoise (dir.), *Littérature, arts et culture : l'art de l'intime, Raison Publique*, n°14, Paris, PUPS, 2011, 270.
- ⁶⁴ Jacques Rancière, *La Chair des mots : Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998, 125.
- ⁶⁵ *Ibid.*, 126.
- ⁶⁶ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie Générale Française, 2009 [1971].
- ⁶⁷ *Ibid.*, 194.
- ⁶⁸ Jonathan Coe, *A Touch of Love*, *op. cit.*, 134.
- ⁶⁹ Jonathan Coe, *The Closed Circle*, *op. cit.*, 375.
- ⁷⁰ Jonathan Coe, *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, *op. cit.*, 326-327.
- ⁷¹ *Ibid.*
- ⁷² *Ibid.*, 338.
- ⁷³ Emmanuel Levinas, « La Réalité et son ombre » [1948], in *Les Imprévus de l'histoire*, Paris, Librairie Générale Française, 2000 [1994], 107-127.
- ⁷⁴ John Llewelyn, « L'Intentionnalité inverse », in *La Part de l'œil*, n°7, « Art et phénoménologie », Bruxelles, 1991, 93-94.

